Rok I. Lwów, 1. Września 1919. Nr. 23.

GAZETA MUZYCZNA

WYCHODZI 1. i 15. KAŻDEGO MIESIĄCA.

NACZELNY REDAKTOR: PROF. STANISŁAW NIEWIADOMSKI.

REDAKCJA I ADMINISTRACJA:
LWÓW: G. Seyfartha Magazyn nut Akademicka 6.
WARSZAWA: F. Hoesick, Senatorska 22.

CENA PRENUMERATY
wraz z przesyłką pocztową:

Rocznie:	K . . 40·—	Marek . . 24·—
Półrocznie:	K . . 20·—	Marek . . 12·—
Kwartalnie:	K . . 10·—	Marek . . 6·—

RUGGIERO LEONCAVALLO.

Wspomnienie pośmiertne.

W czasach, gdy dzieła Ryszarda Wagnera najwyższy punkt swej żywotności scenicznej osiągnęły, a było to w okresie dziesięciu lat po śmierci mistrza z Bayreuthu, zaczęły się pojawiać równocześnie pierwsze znaki reakcji; jakkolwiek całe plejady kompozytorów niemieckich, francuskich i włoskich ulegały jego przemożnemu wpływowi z pod którego nowoczesnemu umysłowi twórczemu niepodobieństwem wprost było uwolnić się bezkarnie. Wagner zbyt silnie kunszt cały sceniczny przekształcił i zbyt głęboko sięgnął w swych reformach, aby ktokolwiek mógł się im oprzeć. Forma opery zmieniła się z gruntu stosownie do nowopostawionych zasad, a nawet taki tytan jak Verdi nie wahał się ugiąć pod naciskiem nowego kierunku, którego duch zresztą leżał już w samej naturze sztuki i w Wagnerze nie tyle może odkrywcę ile najpotężniejszego mocarza znalazł. Droga jednakże dla dalszej generacji chociażby i naśladowców jego, droga przedostania się na pole większej swobody ruchu i większej samoistności nie pozostała zamknięta: wystarczało porzucić zamierzchłe mity przeszłości, zaniechać górnolotnego patosu i uroczystej rozwlekłości, a stanąć na gruncie codziennego życia, bieżącego wypadku, błyskawicznego czynu i nowoczesnych ludzi. Pierwsi pospieszyli się z tem Włosi w pragnieniu nowego wzlotu dla swej sztuki i nowych powodzeń. Jakoż istotnie, audytorjum teatrów nowoczesnych znużone tyradami bogów germańskich i namaszczoną powagą kilkogodzinnych dramatów, rzuciło się łakomie na krótkie jednoaktowe opery włoskie, które brutalną swą jaskrawością zaczerpniętą z senzacyjnych notatek kronikarskich, fascynowały żądnych nowości widzów z całą siłą, a nie były czem innem, jak objawem przeciwdziałania odmiennych prądów i produktem młodych talentów twórczych szukających dróg nowych. Pierwszy z tych „młodych" to Pietro Mascagni ze słynną swoją „Cavallerią", drugi, to Ruggiero Leoncavallo z niemniej słynnemi „Pajacami". Któż następnie nie próbował szczęścia na tem polu? Przysięgano na huk wystrzału lub błysk sztyletu jako jedyne godziwe zakończenia operowych dramatów; rozpisywano konkursy jeden po drugim za wzorem Sonzogna, jednoaktówki sypały się jak z rogu obfitości, wszystko w oczekiwaniu nowej nadzwyczajności. Ale nadzwyczajność po raz drugi pojawić się nie chciała. Ani rodacy dwóch wymienionych wybrańców losu, jak: Cilea, Coronaro lub Giordano, ani Massenet ze swoją krwawą „Navarezą", Hum-

mel z „Marą“, Blech z „Aglają“ i wielu ich tam innych jeszcze było, nikt już szczęścia nie miał. Okazało się w końcu, że „werystów“ jest ostatecznie dwóch tylko, a co ważniejsza, że i między ich dziełami poza Cavallerią i Pajacami nic uwagi godnego wykazaćby nie można. Wpływu jednakże werystom trudno odmówić. Dążenie do wypowiadania się zwięzłego i skoncentrowanego stało się ogólne, czego najlepszym dowodem Ryszard Strauss ze swoją „Salome“ i „Elektrą“. Tylko, że tu znajdujemy spotęgowanie wszystkich środków scenicznych, przerafinowanie muzyki i wyrazu, a w miejsce codziennych namiętności: anormalność i perwersję.

Obęcnie, na tronie dogasającego weryzmu pozostał tylko Mascagni, gdyż oto, jak się dowiadujemy, Leoncavallo w Rzymie żywot swój zakończył.

Bez nakreślenia tła stosownego, chociażby tylko szkicowo, nekrologu kompozytorowi „Pajaców“ pisać nie można. Leoncavallo nie był talentem tak płodnym i oryginalnym, ani też nie pozostawił po sobie takiej ilości dzieł, ażeby można było przypisywać mu wielkie jakieś znaczenie poza zbiegiem okoliczności, w których „Pajace“ się pojawiły. Moment ten okazuje się zarówno w dziejach nowowłoskiej opery jak i w dziejach jego życia najświetniejszym. Życie to zaś było przeważnie walką: naprzód o zdobycie sobie stanowiska a następnie o utrzymanie tego stanowiska. Urodzony w Neapolu r. 1858 studjował w konserwatorjum tamtejszem, poczem utrzymywał się z dawania lekcyj muzyki, grywania na fortepianie po kawiarniach, koncertowania w Anglji, Francji i w Egipcie. Tragiczna opera „Chaterton“ przeznaczona dla Bolonji, doczekała się wystawienia dopiero aż w roku 1896, zamierzona trylogja „Crepusculum“ utknęła na pierwszej operze „I Medici“, która również znacznie później po ukończeniu dostała się na scenę (1893) i zeszła z niej niebawem wskutek zupełnego fiaska. A tak pierwszy wymieniony utwór jego sceniczny jak i następny dostał się na scenę tylko dzięki „Pajacom“, które w roku 1892 ukazały się jako utwór konkursowy obok nagrodzonej „Cavallerii“ Mascagniego. Leoncavallo nie mógł nagrody otrzymać, gdyż konkurs rozpisany był na operę jednoaktową, „Pajace“ zaś chociaż nie wypełniają całego wieczoru przecież dzielą się jak wiadomo na dwa akty. Sukces obu tych rzeczy był mimo to jednaki. „Cavalleria“ i „Pajace“ dane na wystawie muzycznej w Wiedniu (1893) poszły ztąd w świat. Leoncavallo, podobnie zresztą jak Mascagni, stał się osobistością popularną w Europie, „Pajace“ zapewniły mu ponadto i byt materjalny. Usiłowania wszakże dalsze, ażeby to powodzenie przy sobie zatrzymać, nie powiodły się. Nietylko bowiem pierwsze utwory jego wymienione powyżej nie znalazły uznania, lecz i dalsze wybić się niezdołały, mimo że zarówno „Cyganerja“ jak i „Zaza“ pod względem artystycznej wartości stanęły wyżej od niefortunnego „Chatertona“ i „Medyceuszów“. „Cyganerji“ Leoncavalla rzeczy efektownej i obok „Pajaców“ najlepszej, śmiertelny cios zadał Puccini swoją „Cyganerją“ bezsprzecznie subtelniejszą i bardziej indywidualną. Opieka i przyjaźń Wilhelma II. nie przydała się też na wiele autorowi „Pajaców“, rzecz bowiem na zamówienie cesarza napisana „Roland z Berlina“ nietylko nie przysporzyła mu laurów kompozytorskich, ale rzuciła cień niechęci tak we Włoszech jak i w Niemczech, była zresztą tylko słabym odblaskiem talentu, który w „Pajacach“ taką siłą dramatyczną i takiemi żywemi barwami zajaśniał. Bo niema wątpliwości, iż popularny ten utwór Leoncavalla (teksty pisał sam we wszystkich swych operach) wyróżnia się niepospolitemi zaletami: śmiałym rzutem dramatycznym, melodyką świeżą i charakterystyczną, nieutrudzoną ciągłością inspiracji i starannie kształtowanemi formami muzycznemi. W formie w ogóle, a w szczególności w instrumentacji, okazał się Leoncavallo bez porównania lepszym muzykiem niż Mascagni; styl zaś jego dramatyczny, mimo wszelką swą jaskrawość, jest przecie mniej brutalny. Dlaczego Włosi stawiają Mascagniego ponad Leoncavalla to już ich pozostanie tajemnicą. Rzecz jednak pewna, że losy ich obu ułożyły się z dziwnie dokładną równoległością: u jednego i drugiego ten sam moment powodzenia, ten sam wybuch szczęśliwej inspiracji chwilowej, i w końcu to samo powolne zapadanie twórczości w niemoc. Oprócz wymienionych oper poważnych, utworzył Leoncavallo jeszcze jedną komiczną: „Młodość Figara“, poemat symfoniczny „Serafita“ i szereg pieśni, rzeczy, któremi również ponad „Pajaców“ się nie wzniósł. Jak zatem widzimy, śmiercią rzeczywistą salwuje przedwcześnie zagasłe życie swych kompozycyj.

St. Niewiadomski.

O KONIECZNOŚCI WPROWADZENIA POLSKICH WZORÓW W PEDAGOGJI MUZYCZNEJ.

W każdym z okresów historji muzyki osiągał i dzierżył hegemonję muzyczną pewien naród w osobach najgenialniejszych swych przedstawicieli.

Mieliśmy hegemonję szkoły niederlandzkiej, Włochów, wreszcie od czasów J. S. Bacha hegemonję niemiecką. Prócz niezaprzeczenie olbrzymiego wpływu Szopena na muzykę XIX. wieku, a zwłaszcza na współczesny modernizm, kolejno Beethoven, Schubert, Schumann, Mendelssohn, Liszt, Wagner, Brahms, Strauss stają się wzorem dla twórczości, zarówno jako i pedagogiki muzycznej. Czy hegemonja ta w muzyce zakończy się wraz z powaleniem politycznem i militarnem Niemiec? Żadnych danych na to być nie może i nie o to zresztą mi chodzi. Duch Goethego, Kanta, Wagnera niema nic wspólnego z Hinderburgiem i Wilhelmem II-gim. Jeśli nadal powstawać będą w narodzie niemieckim wielcy twórcy równoznaczni potęgą swego wpływu do tych „klasyków“ niemieckich, każdy, niezależny myśliciel schyli przed nimi czoła, tak jak niemiecki duch Schumanna ugiął się przed polskiem objawieniem Szopena. Rozpoczynamy nowy okres twórczości i kultury wolnej niepodległej Polski. Należy, abyśmy wszystko własne, co już posiadamy, użyli w nauczaniu nadchodzących pokoleń, jako wzór, o tyle, o ile możemy nim zastąpić wzór obcy.

W pedagogice fortepianowej zwłaszcza reforma jest konieczną i najłatwiejszą.

Szopen musi się stać podstawą i wzorem.

Wielu bardzo pedagogów fortepianu wyłącza prawie Szopena ze studyum szkolnego, lub też niedostateczny kładzie nacisk na pojmowanie i przenikanie jego stylu.

I dlatego pewno np. na konkursie im I. J. Paderewskiego w Lublinie w lipcu r. b. na kilkanaście osób, doskonale grających, ani jedna nie zagrała Szopena choćby z przybliżonym „stylem“; choć też same osoby grały niekiedy świetnie Liszta, Beethovena, Bacha. Istotnie Szopen jest bardzo trudny. Wymaga opanowania instrumentu, techniki skończonej i tej właśnie intuicyi właściwego dźwięku w wykonaniu. Lecz czy nie nazbyt liczymy w wykonywaniu Szopena na „natchnienie“. Styl szopenowskiej interpretacji, jak każdy zresztą styl podlega analizie ścisłej, może być lepiej lub gorzej rozumianym, ujętym w pewne prawa i zasady jasne i konkretne.

O Szopenie napisano szereg studjów metafizyczno - literacko - poetycko patrjotycznych. Nie ujęto jednak go w te kształty, w jakie ujmuje choćby Marx Beethovena w swem „Anleitung zum Vortrage Beethovenischer Klavierwerke“.

Mniemam, że dlatego kończący konserwatorja grają choćby w przybliżeniu „stylowo“ Bacha i Beethovena, że przez cały szereg lat na całym obowiązkowym repertuarze klasycznym uczyli się właśnie tego stylu.

Należy więc poddać Szopena analizie ścisłej, zbadaniu wszystkich zawartych w nim pierwiastków charakterystycznych melodji, harmonji, rytmu, agogiki.

Z tego wypłynie jasne ustalenie tego, co zwie się klasycznością wykonania Szopena. I te zasady należy wpoić naszym adeptom dyplomowym tak, jak zasady interpretacji Bacha i Beethovena.

W wypadku talentu istotnego resztę dokona intuicja, indywidualność i na samym wreszcie końcu natchnienie.

„Etiudy“ Szopena powinny być wreszcie warunkiem dyplomu fortepianu w Polsce; w nich bowiem kryje się ostatecznie klucz techniczny do Szopena wogóle. Prócz Szopena należy zastąpić, gdzie tylko się da, wzór obcy — wzorem własnym. Czyż doskonała interpretacja koncertu Melcera, Paderewskiego mniej o ogólnym poziomie wykonawcy świadczy od koncertu Griega, Saint-Saensa lub Liszta? Rzecz prosta pozostać musi w repertuarze klasy fortepianu Bach, Beethoven, Schumann, Liszt. Czyż jednak drobniejsze utwory np. Paderewskiego nie są pod względem pedagogicznym równoznaczne z różnemi Brambachami, Raffami i t. p.

Wprowadzenie wszystkich dzieł polskich odpowiednio ostopniowanych i zastąpienie nimi wzorów niemieckich, pobudzi wydawców do druku dzieł młodych kompozytorów polskich a tem samem wpłynie korzystnie na twórczość polską.

Doskonalą się metody odtwórcze i to, co było niedawno zadaniem wirtuozów skończonych, przechodzi zawsze wreszcie jako przedmiot studjów do szkół muzycznych. Tak było z Beethovenem, Lisztem, tak powinno być z Szopenem, a na popularyzację i analizę czeka już choćby Karol Szymanowski!

Podobne myśli można wysnuć dla reformy pedagogiki skrzypcowej i wokalnej. Nie rozstrzygając sprawy konkretnie i szczegółowo mniemam, że dydaktycznie ułożone programy polskich utworów skrzypcowych i pieśni, winne być podstawą programu nowożytnej polskiej szkoły muzycznej.

W każdej sprawie ducha i myśli, wolni nareszcie powinniśmy szukać przedewszystkiem własnego rodzimego wzoru.

W przyszłych zamierzeniach i doskonaleniach naszych zwrócić winniśmy uwagę baczną na to, aby żaden nasz twórczy wysiłek nie marnował się bezpłodnie.

Tyle bowiem z nas przejdzie do ogólnej historji świata, co wytworzymy sami z samych siebie i dla samych siebie. *Janusz Miketta.*

O WIRTUOZACH, KRYTYCE I PUBLICZNOŚCI SŁOW PARĘ.

Pod tym tytułem otrzymała redakcja rzecz w kwestji wirtuozostwa, którą ze względu na autora, wybitnego artystę, umieszcza w całości, mimo, że nie we wszystkich zapatrywaniach może się z nim zgodzić.

Od szeregu lat pojawiają się w fachowych muzycznych pismach artykuły, zwalczające coraz bardziej szerzącą się plagę koncertową wirtuozów. Parę lat przed wojną wytworzyła się w tym kierunku formalna akcja w niemieckich pismach muzycznych jak „Signale", „Allgemeine Musikzeitung", „Musik" i t. d. W All. Musikztg. była nawet rozpisana ankieta, w której uczestniczyli najwybitniejsi kompozytorowie, dyrygenci i wirtuozi, którzy wypowiadali swe zdanie co do zwalczania nadmiaru koncertów solistów-wirtuozów. Charakterystycznem jest, że wspomniane pisma zawdzięczają swą poczytność właśnie głównie owej „pladze" którą tak zwalczały. Połowa bowiem każdego numeru była zapełniona drobiazgową oceną całej masy koncertów wirtuozów, przeciw których nadmiernemu pojawianiu się zawzięcie w tymże samym numerze występowano. A właśnie z powodu owych recenzji były te gazety rozchwytywane, czytały je całe plejady solistów chcących się dowiedzieć co o nich i ich kolegach — konkurentach napisano. I miało się wrażenie, że cała ta akcja zwalczająca koncertomanię, że wszystkie te artykuły są nieszczere, że pisze się „ut aliquid fieri videatur" z góry wątpiąc, że tą drogą osiągnie się jakikolwiek rezultat.

Centrum owej koncertomanii był Berlin. Kiedy ruch koncertowy kilkanaście lat temu zaczął powoli z Wiednia przenosić się do Berlina, stopniowo z wrostem tego ostatniego miasta a z upadkiem pierwszego, wszyscy soliści chcący zyskać t. zw. „markę", czuli się w obowiązku wystąpić w Berlinie. Koncertomania dochodziła tam w ostatnich latach do absurdu, był to jakiś upiorny taniec wszelakiego rodzaju solistów, na których interes robił jedynie przedsiębiorca koncertowy, ale nigdy sam bohater tragedji. Dochodziło n. p. do tego, że jednego wieczoru dwu pianistów grało Koncert Czajkowskiego, a dwu skrzypków Koncert Brahmsa! Przeciętna ilość koncertów solistycznych wahała się między 6—10 na wieczór. Publiczność przyzwyczaiła się do tego stopnia do darmowych miejsc, że do gratisowego biletu, żądano jeszcze automobilu, gdyż jechać na koncert tramwajem, lub iść piechotą, nikomu się nie chciało. Jest to może żart, lecz żart doskonale charakteryzujący ówczesne koncertowe stosunki. Faktem jest, iż soliści tej miary co Godowski, Sauer, Ysaye, Marteau, Flesch i t. d. prawie zawsze dopłacali do koncertów swych w Berlinie zwłaszcza z akompaniamentem orkiestry, z powodu wielkich kosztów a małej ilości rozsprzedanych biletów. Nie lepiej było w Dreźnie, Lipsku, Hamburgu i Wiedniu, choć ilość koncertów jednego wieczora była tam znacznie mniejszą niż w Berlinie.

Zwłaszcza wirtuozostwo skrzypcowe doszło od czasu pojawienia się Ševčika, do olbrzymich rozmiarów. Ševčik położył ogromne zasługi tworząc swą nową techniczną metodę, ułatwiającą przeciętnemu talentowi osiągnięcie tych wyżyn technicznych, które dawniej były dostępne jedynie wyjątkowym talentom. Ujemną stroną jego metody jest to, że na nowo rozbudził złe instynkty u szerokiej publiczności, zanikające powoli od czasu narodzin nowej szkoły klasycznej, powołanej do życia przez Joachima. Co raz rzadziej spotykało się na programach wspomnienia z różnych miast, obficie zaprawione flageoletami, pizzicatami i t. p. konfiturami, coraz rzadziej słyszało się warjacje Paganiniego, Ernsta i t. d. Od czasu natomiast pojawienia się Kubelika i Kociana, rokrocznie wychodzi ze szkoły Ševčika, z tej

fabryki Paganiniego, cały szereg jego uczni, grających te wszystkie awantury i zapełniający sale koncertowe owemi produkcjami.

Cel każdego solisty dającego koncert polegał przedewszystkiem na zyskaniu dobrej recenzji. Pomimo jednak, iż krytyka niemiecka była jedyną naprawdę fachową, to znaczy pisana przez muzyków zawodowo wykształconych, nigdzie krytyka nie była bardziej niesprawiedliwą, jak właśnie w Niemczech. Choć bowiem każda gazeta miała po parę recenzentów, to każdy z nich miał przeciętnie 3 koncerty co wieczoru do „wizytowania". Rzecz prosta, że taki pan wpadał do sali na 10 minut a zważywszy, że każdy solista ma tego samego wieczoru swe złe i dobre chwile, recenzja wypadała stosownie do tego, na jaką właśnie chwilę krytyk trafił, pomijając już to, że nawet najwytrawniejszy znawca w tak krótkim czasie nie jest w stanie uchwycić dokładnej fizjognomii wirtuoza. Dodajmy do tego znudzenie a nieraz wprost wściekłość recenzenta przesyconego słuchaniem wiecznie tych samych koncertów i „kawałków" a każdy resztę z łatwością sobie dośpiewa.

W Paryżu od szeregu lat krytyki muzycznej w pismach codziennych nie ma wcale. Jedynie Lalo pisuje od czasu do czasu muzyczne feljetony i to tylko o nowościach orkiestralnych i operowych. Krytyki o koncertach solistów pojawiają się jedynie w gazetach muzycznych, a ponieważ koncertów wirtuozów i w Paryżu nie brak, ma się wrażenie, że jednak i bez recenzji koncerty mogą się odbywać, gdyż publiczność sama kieruje się swym instynktem i bez dyrektywy sprawozdawców wyrabia sobie sąd o tym lub owym wirtuozie.

Zdawałoby się, że wojna ukróci ową swawolę koncertową, ale gdzie tam! I teraz nie brak 4—5 koncertów dziennie w Berlinie lub Wiedniu pomimo zamknięcia granic i innych przeszkód! Sądzę więc, że jeżeli takie kataklizmy dziejowe jak wojna światowa niezapobiegła tej pladze, to wszelkie artykuły i akcje skutku nie odniosą. A to z jednego głównego powodu. Oto wirtuozostwo tak gwałtownie chyli się ku upadkowi, że wszelkie przymusowe środki do przyspieszenia jego agonji są zbyteczne. Na pozór zdawałoby się, że rzecz się ma wręcz przeciwnie, wszak coraz więcej koncertów, coraz więcej ludzi grających dobrze na tym lub owym instrumencie — tak — lecz jak głębiej wnikniemy w istotny stan rzeczy, to przekonamy się, że sprawa przedstawia się całkiem inaczej.

Każda choroba ma okres swego najwyższego rozkwitu, by z biegiem czasu tracić na swej intenzywności i wkońcu stać się zupełnie niegroźną. Wiadomo, że choroby dziś zupełnie lekkie, kiedyś, przed wiekami, były epidemiami, zabierającemi setki tysięcy ofiar. Taką samą chorobą jest koncertomania i wogóle wirtuozostwo. Jeżeli porównamy kult, którym otaczano dawniej wirtuozów, to zobaczymy, że uznanie które towarzyszy takim artystom jak Caruso, Ysaye, Casals i t. d. nie da się nawet w przybliżeniu porównać z tem, co się działo 50 lub nawet 30 lat temu wstecz. Wszak gdy Jenny Lind przyjechała do Ameryki, wystawiono jej w porcie nowojorskim bramę tryumfalną, a drogę aż do hotelu wyścielono kobiercem, to samo było z Sivorim w Ameryce południowej. O Paganinim i Liszcie nawet nie wspominam! a czyż za Sarasatem (a więc nie tak dawno temu) nie jeździli jego wielbiciele od miasta do miasta, przez cały sezon koncertowy, by słuchać bez końca Koncertu Mendelssohna, Nokturnu Szopena lub jego tańców hiszpańskich? Czyż dzisiaj jest coś podobnego możliwem? Chyba nie! a powód? Oto właśnie ten nadmiar koncertów, sprawia, iż publiczność jest już przesycona i tak oswojona z pojawianiem się choćby nie wiem jak znakomitych wirtuozów, że już nikt nie jest w stanie zaimponować i olśnić swem wirtuozostwem do tego stopnia, jak to miało miejsce dawniej. Sam więc nadmiar koncertów zwalcza wirtuozostwo skuteczniej aniżeli wszelkie artykuły powtarzające mniej więcej ciągle to samo w kółko, a nie osiągające najmniejszych rezultatów.

A czyż stokroć gorszą i niebezpieczniejszą plagą, dla prawdziwej sztuki nie jest plaga operetkowa? Rozpanoszyła się ona w ostatnich kilkunastu latach do takiego stopnia, iż czasem wprost trudno uwierzyć, że ludzkość może znieść tyle idjotyzmów, i w dodatku miljony na to wydaje. A czyż każdy szanujący się krytyk nie czuje się w obowiązku miotać gromy na bezdno płytkości i głupoty, od której się roji w każdej nowej operetce i czyż owe krytyki odnoszą jakikolwiek rezultat? Fabryka operetek kwitnie w dalszym ciągu, kompozytorowie tychże robią w dalszym ciągu miljony a każda panna grająca na fortepianie, nauczywszy się jako tako czytać basowy klucz,

czemprędzej kupuje potpouri z ostatnio słyszanej operetki i na niej kształci swój smak muzyczny; dawniej nabierało się smaku choćby na Sonatinach Steibelta lub Dusseka — dziś nauczycielowi fortepianu nieraz psuje operetkomania, mozolną jego pracę. Ale i ta choroba wypali się sama w sobie, jak wszystkie inne, a późniejsze generacje jeno dziwować się będą masowemu ogłupieniu, któremu dziś podlegamy.

(Dokończenie nastąpi.)

ZJAZD NAUCZYCIELI ŚPIEWU SZKOLNEGO.

Sekcja Muzyczna Stowarzyszenia nauczycielstwa polskiego w Warszawie wydała następującą odezwę:

Nowe warunki w jakich się znalazła obecnie szkoła polska, wysuwa między innemi zagadnienia dotyczące prawidłowej nauki śpiewu szkolnego, jako przedmiotu uznawanego dziś powszechnie za czynnik niezmiernej wagi w ogólnym rozwoju kultury ducha ludzkiego. Sprawy: obowiązkowości tego przedmiotu, ustalenia programów, kwalifikacji nauczycieli, wynagrodzenia, i t. p. wymagają gruntownego rozważenia i powzięcia odpowiednich uchwał ze strony sfer zainteresowanych. — Osiągnie to jednak prawdziwe znaczenie tylko w tym razie, jeśli się odezwie głos zbiorowy całego nauczycielstwa śpiewu szkolnego w kraju.

Biorąc to pod uwagę — Sekcja Muzyczna przy Stowarzyszeniu Nauczycielstwa Polskiego w Warszawie, postanowiła zwołać ogólny zjazd nauczycieli śpiewu na dzień 29. Grudnia r. b. do Warszawy.

Na porządku dziennym obrad znalazłyby się punkty następujące:

1) Zorganizowanie nauczycieli śpiewu szkolnego.

2) Ujednostajnienie nauczania śpiewu.

3) Organizowanie kursów dla przyszłych nauczycieli śpiewu szkolnego.

4) Układanie i wydawnictwo podręczników szkolnych.

5) Warunki pracy.

6) Inne wnioski.

Ważność zamierzonych obrad czyni pożądanym jak najliczniejszy udział w zjeździe osób interesowanych.

Sekcja Muzyczna zaprasza niniejszym wszystkich nauczycieli śpiewu szkolnego, którym dobro ogólne leży na sercu, do wzięcia czynnego udziału w zamierzonym zjeździe i skierowania zgłoszeń, jako też referatów do Sekcji Muzycznej przy Stowarzyszeniu Nauczycielstwa Polskiego w Warszawie, ul Bracka 18, najpóźniej do dnia 15. listopada r. b. Biuro zjazdu udziela wszelkich wyjaśnień na piśmne zapytania.

Przewodniczący Komitetu Organizacyjnego:
P. Maszyński.
Sekretarka:
W. Zapolska-Downar.

OCENA NADESŁANYCH MUZYKALJÓW.

Szkoła na fortepian, *Anny Marji Klechniowskiej*, nakładem S. A. Krzyżanowskiego Kraków.

Nadszedł czas, w którym całą literaturę pedagogiczną powinniby polscy nakładcy przenosić zwolna z zagranicy do kraju, wciągając oczywiście naszych artystów i pracowników pióra do współredakcji. A jeżeli przedsiębiorstwu takiemu stoi na przeszkodzie brak sztycharni w kraju, to i temu z czasem trzeba będzie koniecznie zapobiedz. Dlaczegoż bowiem cała muzyka klasyczna, niezbędna zarówno w zakresie gry na fortepianie jak i w zakresie skrzypiec i śpiewu, nie miałaby ukazywać się w wydaniach polskich, pod redakcją polskich muzyków? A co do szkół, ćwiczeń, jakoteż i utworów łatwiejszych, nieuniknionych przy nauce początków jak i w średnich kursach, czy nie powinnyby one również wychodzić z pod pióra naszych kompozytorów? Jakże pożądane byłoby n. p. abyśmy mogli w miejsce Bayerów, Berensów, Behrów Schyttów i t. p. kłaść na pulpity utwory Lipskich, Walewskich, Swierzyńskich, Maszyńskich, Szopskich i Statkowskich, że nie wymieniamy tu tych naszych autorów, którzy nie lubią wypowiadać się w formach mniejszych ani środkami technicznemi lżejszemi.

Jedną z prób tego rodzaju, w zasadzie godną pochwały, jest puszczenie w świat szkoły gry na fortepianie napisanej przez Annę Marję Klechniowską. Firma S. A. Krzyżanowskiego poradziła sobie z brakiem sztycharni w ten sposób, że „Szkołę na fortepian" wylitografo-

wać kazała, co nie daje rzecz prosta zeszytowi (57 stronic) wyglądu, do jakiego przy zagranicznych tego rodzaju rzeczach byliśmy przyzwyczajeni, ale wcale nie razi, zwłaszcza, że objaśnienia pisemne są wyraźne i czytelne zarówno jak i przykłady nutowe.

Szkoła p. Klechniowskiej dąży do jaknajrychlejszego uzyskania rezultatów, i w tym celu równocześnie zapoznaje ucznia z nutami wiolinowemi i basowemi. Jestto szczegół stanowiący najgłówniejszą różnicę między nią a dawniejszemi szkołami. Uczeń odrazu zaznajamia się z całą klawiaturą, gra odrazu prawą i lewą ręką, a jedno pozostawia mu autorka na później, to jest znajomość kluczów wiolinowego i basowego, których rysunek uwidoczniony jest dopiero na stronie 46. Praktyczność tej innowacji daje się jednak zakwestjonować. Jedynie bowiem od pojętności ucznia, zależy jej wartość, gdyż dla większej części uczni zapamiętanie sobie dwojakiego znaczenia pięciolinji odrazu, przedstawiać będzie bez wątpienia znaczne trudności. Okoliczność, że figury przedstawiające obydwa klucze pojawiają się dopiero pod koniec pierwszego okresu gry na fortepianie, nie przyczynia się bynajmniej do ułatwienia nauki i wygląda raczej na dowcip, niż na jakiś poważny pedagogiczny środek. Cóż bowiem prostszego nad pokazanie obu kluczy już z chwilą, kiedy się uczniowi powiada, że pięciolinja prawej ręki inne klawisze wskazuje, a pięciolinja lewej inne?

Małe ćwiczenia i kawałeczki są przeważnie przez p. Klechniowską wymyślone i nie bez pewnej zręczności podane. Piosnka o wesołym i smutnym kotku (dur i moll), o małym i dużym Zygmusiu (zmiana w położeniu melodji); o dwu siostrach Kazi i Jadzi naśladujących się wzajemnie (imitacje) dają tego dowody. Niezupełnie natomiast zrozumiałe są „Pobudka z nad Dniepru“ lub „Smutna opowieść o Ukrainie“, niemające żadnego pedagogicznego celu ani znaczenia.

Spora ilość tekstu przeznaczonego dla nauczyciela nie jest traktowana równomiernie: wystarczy tu przytoczyć ustęp o układzie ręki lub o staccatach. Co do stylizacji to jest ona poprawną możnaby jej zarzucić co najwyżej niewłaściwość wyrażenia „nachylanie“ klawiszy zamiast naciskanie.

Szkoła p. Klechniowskiej powiększyła pokaźny wcale zasób tego rodzaju dzieł polskich; jak wiadomo jest: Elsner, Kurpiński, Dobrzyński, Nowakowski, Zientarski, Różycki, Noskowski, są i przekłady szkół obcych. Czy nowa szkoła znajdzie zastosowanie szerokie, tego przesądzać nie można; wytrawni nauczyciele obchodzą się najczęściej bez tego rodzaju podręczników, lub posługują się niemi bardzo krótko. Od tychże nauczycieli zależy powodzenie najnowszego dziełka.

Nowa praktyczna szkoła. Samouczek na mandolinę. Ułożył *Roman Korab*. Nakład B. Rudzkiego w Warszawie.

Szkoła gry na mandolinie już z powodu nieartystycznego charakteru instrumentu, nie może posiadać poważnego znaczenia, najprostszą zatem rzeczą, byłoby pominąć ją milczeniem. Ale autor jej wprowadził nowy „system cyfrowy, ułatwiony, dostępny dla wszystkich“ polegający na połączeniu cyfer ułożonych na czterolinji, przezco amatora grającego na mandolinie oddalił prawie zupełnie od pisma nutowego ogólnego, wymyślając „system“ swój wyłącznie dla mandoliny. I w tem właśnie leży szkodliwość szkoły z punktu widzenia ogólnego. Bo chociaż aspirant na mandolinistę rychlej może owładnie „technikę instrumentu“, to jednak uboższy będzie o tę korzyść, jaką mu przecież dawał system dawniejszy, zapoznający go z pismem wszystkich instrumentów muzycznych. (*st. n.*)

WIADOMOŚCI Z KRAJU I Z ZAGRANICY.

Wiadomości osobiste. Jerzy Lalewicz, znany pianista i pedagog, dotychczas profesor Akademji muzycznej w Wiedniu, zamianowany profesorem lwowskiego konserwatorjum, gdzie prowadzić będzie najwyższy kurs fortepianowy i klasę koncertową, przybył już do naszego miasta. Poprzednik jego na tem stanowisku prof. Vilem Kurz wyjechał do Berna, powołany tam na profesora w państwowem konserwatorjum. P. Bronisław Wolfsthal zaangażowany na kapelmistrza opery lwowskiej. P. Czesław Zaremba przenosi się do Warszawy, gdzie otrzymał miejsce w konserwatorjum. P. Korolewicz-Waydowa osiada we Lwowie na stałe i śpiewać będzie w sezonie przez sześć miesięcy w operze tutejszej. P. Anna Niementowska w roku bieżącym obejmuje osobiście kierownictwo Lwowskiego Instytutu muzycznego, a skrzypek Teodor

Mayer powrócił po pięcioletniej niebytności do Lwowa, gdzie podejmuje znowu swą pracę pedagogiczną.

P. Helena Ottawowa powróciła w sierpniu do Lwowa z tegorocznej wycieczki swej artystycznej z p. Korolewicz-Waydową. Wycieczka ta obejmowała następujące miasta i miejscowości: Poznań, Płock, Lublin, Piotrków, Radom, Kalisz, Włocławek, Kielce, Modlin i Busko, w których dały obie artystki koncertów 18. W programie swym wykonywała p. Ottawowa przeważnie utwory Szopena, Stojowskiego, Paderewskiego, Melcera i Szymanowskiego. Powodzenie materjalne sprzyjało koncertantkom wszędzie w równej mierze jak artystyczne, krytyka z jednakiem bardzo żywem uznaniem podnosi niepospolite znane nam zalety gry p. Ottawowej, jej technikę pełną elegancji i szlachetny sposób interpretowania muzyki fortepianowej. Jest to pierwsze tournée p. Ottawowej na większe rozmiary. O powodzeniu p. Korolewicz-Waydowej nie podajemy szczegółów, datuje się ono bowiem od czasów dawniejszych i stale jej dotąd sprzyja.

Stefan Askenase młody pianista znany we Lwowie od dziecka jako talent zupełnie niepospolity, oklaskiwany też niejednokrotnie w popisach prof. Pollaka, którego był uczniem, ukończył obecnie Akademję muzyczną w Wiedniu jako laureat klasy koncertowej prof. Emila Sauera. Przyznano mu dyplom ukończonego wirtuoza i nadano jedyną najwyższą istniejącą w Austryi nagrodę państwową. Wobec narodowości polskiej młodego artysty, odznaczenie to nabiera w dzisiejszych zwłaszcza czasach znaczenia podwójnego. P. Askenase rozpoczyna w nadchodzącym sezonie swoje pierwsze tournée koncertowe od Warszawy, poczem da się słyszeć w Krakowie i Lwowie, Poznaniu, Wilnie, Łodzi i Lublinie.

Związek muzyków instrumentalistów we Lwowie odnowił swą czynność i wybrał na Walnem Zgromadzeniu nowy Wydział z dyr. M. Sołtysem jako prezesem i Dr. Bolandą jako wiceprezesem. Oprócz przeprowadzenia postulatów czysto zawodowych jak ustanowienie taryfy minimalnej, kwalifikacji zawodowej, utworzenia kasy pośmiertnej i t. p. zamierza Związek powołać do życia wielką orkiestrę symfoniczną. Związek muzyków, do którego należą zarówno członkowie orkiestry teatru miejskiego, jakoteż licznych orkiestr salonowych wszedł w ścisły kontakt ze Związkiem warszawskim i krakowskim.

Koło Muzyczne rozpoczyna swą prawidłową czynność z początkiem października b. r. Oprócz licznych wieczorów zwyczajnych zamierza Koło urządzić w roku bieżącym cztery wielkie koncerty ze współudziałem najznakomitszych sił artystycznych. Muzykalna publiczność nasza, która wieczory „Kołowe“ zachowała jeszcze w dobrej pamięci, winna szlachetne intencje Wydziału poprzeć i wpisywać się jak najliczniej na członków. Zgłoszenia przyjmują na razie z grzeczności magazyny nut G. Seyfartha i Księgarni Polskiej.

NEKROLOGJA.

Po zamknięciu numeru donoszą nam, że zmarł jeden z najznakomitszych niemieckich muzyków-teoretyków Hugo Riemann. Urodzony 18. lipca 1849 studjował początkowo prawa, poświęcił się zaś potem w zupełności muzyce i uzyskał stopień doktora w Gottingen (1873). Pracował początkowo jako dyrygent i pedagog, w r. 1878 zaś zamianowany został docentem na uniwersytecie w Lipsku. Niedługo jednak pozostaje na tem stanowisku i oddaje się ponownie pracy pedagogicznej w kilku miejscowościach. Dopiero w r. 1895 powraca do Lipska, gdzie jako profesor uniwersytetu pozostaje do śmierci. Riemann wydał cały szereg prac teoretycznych, obejmujących prawie wszystkie dziedziny wiedzy muzycznej. Jego Leksykon muzyczny, znany na całym świecie, jest dziełem o pierwszorzędnem znaczeniu. Obszerniejszy artykuł o znaczeniu Riemanna zamieścimy w jednym z najbliższych numerów.

Wydawca i odpowiedzialny redaktor: Józef Georgeon. Z drukarni M. Schmitta i S-ki.